

## Noé : le fond et les formes

Laurent Fourcault

Volume 15, numéro 3, décembre 1982

Giono : lecture plurielle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500588ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500588ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fourcault, L. (1982). Noé : le fond et les formes. *Études littéraires*, 15(3), 419–439. <https://doi.org/10.7202/500588ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1982

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# NOÉ : LE FOND ET LES FORMES

---

*laurent fourcaut*

---

Cette étude se propose d'analyser, après les travaux éminents de Robert Ricatte<sup>1</sup>, les rapports entre deux notions clés qu'on rencontre dans *Noé* et qui structurent largement la pensée gionienne : la « perte » et l'« avarice ». Il s'avérera nécessaire pour conduire cette analyse d'examiner aussi les rapports entre le fond, ou plus précisément le « *fond des choses* » (*Noé*, 676<sup>2</sup>), et les formes que ce roman fait proliférer de façon très nouvelle, sans qu'il s'agisse pour autant d'établir un parallélisme strict entre ces deux couples. Au total, on aimerait montrer comment une métaphysique (étant entendu que chez Giono celle-ci s'élabore à travers un imaginaire) détermine le choix d'une esthétique romanesque particulière : celle de *Noé*.

Pour bien mesurer la portée tant de l'avarice que de la perte et si l'on veut tenter de définir, au-delà, la problématique sous-jacente à *Noé*, il semble qu'il faille prendre en compte une loi impérieuse de l'univers gionien, énoncée dès les débuts de l'œuvre : « le mélange de l'homme et du monde (VR, 1350) ». Ce monde a les propriétés d'une sorte de magma primitif, de chaos élémentaire et liquide obéissant à un universel écoulement : « Matière incessamment barattée, agitée de bouillonnements et traversée d'une circulation continue, matière germinante et en travail, comme une pâte qui lève<sup>3</sup> ». Mais la terre étant très largement soumise à l'organisation humaine, les profondeurs de la mer restent le lieu où s'offre dans son intégrité cet état original ; elles constituent donc une image privilégiée de « la profondeur des abîmes de l'univers » (750).

Très tôt dans son œuvre et notamment dans *le Serpent d'étoiles*, Giono a évoqué à la fois ce bouillonnement primitif et la nécessité pour les hommes, comme pour tous les êtres vivants, de *s'ouvrir* au monde pour s'y fondre : « Homme ! [...] tu te verrouilles comme l'argile et tu cherches le bonheur en

toi. / Ouvre-toi ! / [...] Obéis à la loi des arbres et des bêtes (SÉ, 172-73)<sup>4</sup>». Thème omniprésent, se manifestant toujours et avec éclat dans un texte tardif comme la seconde partie d'*Ennemonde* qui permet de préciser deux caractères essentiels de ce monde d'avant les temps : complexe de forces, il est antérieur aux formes ; l'animal symbolique qui l'exprime le mieux est le reptile, et singulièrement le serpent, « lourd de forces primitives (Enn., 115)<sup>5</sup>».

S'il y a nécessité pour l'homme d'être « mêlé au magma panique » (VR, 1352 et EV, 206-207), c'est qu'il se trouve en lui des forces analogues, résultant évidemment de sa propre origine. Elles sont volontiers résumées par « la force du sang » (DCO, 125)<sup>6</sup>, le sang chez Giono étant très exactement l'équivalent interne du liquide fondamental externe : « liquides épais, gluants et chargés de matières bouillonnantes ou fermentantes, et dont le sang forme l'archétype<sup>7</sup> ». Ce sang est parfois feu liquide, comme celui de Marie Chazottes : « la qualité du sang, le vif, le feu » (Roi, 480), ou de Jason l'Artiste : « un sang qui tournait lentement des braises bougrement épatantes dans son corps » (DCO, 11). Nous retrouverons ce feu du sang dans *Noé*. Il est aussi, très logiquement, serpent, comme celui de Julia : « elle a senti ce sang qui, quand même se tortille dans elle, comme un serpent prisonnier » (GT, 665).

Précisément, le sang est prisonnier de « la barrière de la peau » (BM, 1097), la « grande barrière<sup>8</sup> ». Telle est, pour reprendre une notion nietzschéenne, la tragique *individuation* de l'être humain, « avec son corps entièrement fermé, tout clos, tout maçonné, tout cimenté » (EV, 206). Or le sang, obéissant à la loi du mélange<sup>9</sup>, cherche à rejoindre les grandes forces du monde. Ainsi Bourrache s'écrie-t-il : « Et voilà [...] que mon sang pousse les portes de ma peau pour sortir » (BM, 827). Mais que le sang coule, effectuant la sortie à quoi le pousse sa force centrifuge, et c'est la mort. Tel est le sort de Bobi dont le cadavre s'ouvre, laisse couler ses liquides qui rentrent dans la circulation universelle (Cf. Préf., VR, 1357). Cette « science » véritable et ultime, c'est d'apprendre que son destin est d'être « Mobilis in mobile », selon l'admirable devise du Nautilus de Jules Verne : mobile dans l'élément mobile, et de retrouver la grâce de la raie géante quand elle glisse « vers les fonds, sans remous, ni bruit, comme de

l'huile dans de l'huile» (FP, 884). Mais ce destin ne s'accomplit que dans la *perte*.

C'est encore le sort de Langlois. Son drame était de se comprendre exclu d'un monde dont la splendeur est d'autant plus cruelle que radicalement étrangère aux images, aux «reflets» fatalement anthropomorphiques de l'humain; un monde qui n'est pas à la mesure de ces reflets, un monde de la démesure. Ainsi était-il parvenu «à des conclusions qui vous suppriment» (624). Il n'a pu se résoudre à imiter M.V., c'est-à-dire à faire couler le sang des autres pour réaliser, puisque c'est l'impératif premier, une sortie hors de soi mais *par procuration*, par victime interposée comme en un sacrifice, ou un théâtre : «Le sang est le plus beau théâtre» (DCO, 140). Il a préféré «se perdre dans ce qui vous exclut<sup>10</sup>» en faisant exploser ses limites. À ce prix seulement il a pu, à son tour, prendre «enfin, les dimensions de l'univers» (Roi, 606).

Est-il possible de faire circuler son sang hors de soi sans se répandre, de s'ouvrir sans se perdre? La réponse à cette question, c'est *Noé*. Le livre reprend le problème là où *Un roi sans divertissement* l'avait laissé, puisqu'il commence (exactement comme *les Vraies Richesses* se développaient à partir du cadavre de Bobi et de la question qu'il posait) avec l'image de Langlois mort «qui, à la place de sa tête volée en éclats, pousse hors de ses épaules les épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait (qu'il n'a pas pu plus longtemps contenir)» (612). La tête, génératrice d'images trop humaines, est facteur d'exclusion d'un monde qui devient dès lors pour l'homme un paradis perdu, c'est-à-dire «l'Enfer» (FP, 888) : «l'esprit a fait du monde ce désert nu» (VR, 1351). Parce qu'il est doué de la pensée, l'individu est condamné à être enfermé en lui-même, ou plutôt dans ses propres reflets, comme le savant : «Il a beau multiplier les grossissements, il regarde toujours un reflet dans un miroir» (EV, 206). Car «la grande barrière» c'est aussi «Le grand reflet de toutes les images» (SÉ, 157). Bobi en avait fait l'amère expérience : «[La joie], c'est toi. Un reflet. Le monde est mort comme un miroir. Il ne montre que ce que tu y mets» (Joie, 776, var. a). Il faut donc que la tête éclate pour que puissent s'accomplir la libération et l'expansion de l'arbre du sang, trop longtemps *contenu*, qui tend à se mêler à la forêt du monde dont il était tragiquement

retranché. En retour, les arbres du paysage réel que le narrateur dit avoir sous les yeux figurent un vaste réseau sanguin, puisqu'ils «montrent leur trame [...] par endroits rose», d'un «rose étrange, très noble», et qu'ils «coulent le long de la Durance» (612 et 613). À son tour Delphine, par une contagion analogue à celle qui, émanant de M.V., avait d'abord touché Langlois, «va ébranler le sol de la vieille Bretagne en tordant ses terribles racines» (612); ce qui signifie que les «terribles beautés» (les forces, les passions) qui sont «dans Delphine» vont crever la terre de sa peau — réciproquement ses jambes «marchent sur la terre froide comme sur un grand tapis de peau d'ours» (*ibid.*) — pour se répandre. Donc, d'emblée, Noé présente la sortie hors de soi sous son double aspect de nécessité contraignante et de perte.

Robert Ricatte a parfaitement montré à travers les personnages de Mme Numance, de Léonce et de Tringlot, la dimension mystique de la perte. Il est question ici d'insister sur ce que cette notion doit à une «physique» qui n'est d'ailleurs que le support imaginaire d'une métaphysique. La perte, donc, serait cette tendance irrépressible des forces contenues dans l'humain (et d'abord du sang : R. Ricatte signale «l'hémophilie des hommes de la perte<sup>11</sup>») à transgresser leurs barrières pour se fondre dans le démesuré, le mouvant, l'inhumain paradis (ou encore l'enfer) du monde. Le «thème des mollusques» (676) dont on sait qu'il évoque la tentation de la perte, est en effet étroitement lié aux profondeurs de la mer et s'adresse donc sans doute à l'«*Amateur d'abîmes*» (719) : «il représentait le côté profond de la chose, le côté gouffre» (*ibid.*); à ce titre il est porteur d'une «démessure» (681) qui «séduisait comme un serpent tentateur pour l'homme» (*ibid.*). La fascination, le vertige qu'il provoque sont exactement les mêmes que ceux suscités par le spectacle du sang qui coule dans *Deux Cavaliers de l'orage* (139-40) : c'est une hypnose semblable à celle qu'exerce «l'œil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige» (Roi, 474). Gouffre, abîmes, serpent, sang répandu : autant de symboles de l'attraction irrésistible qu'exerce l'espace immense, amorphe et liquide où l'individu aspire obscurément à se jeter, ce «*fond des choses*» (676) dans lequel il aspire à se perdre comme en son ultime vérité, puisque le thème des mollusques représente aussi «le côté vérité» (*ibid.*).

Mais la perte c'est aussi *la perte des formes*. Car le « *fond des choses* » où l'on se perd est « une force irrésistible et universelle » (681) rebelle aux noms, aux images, bref, aux formes. Sur ce thème le narrateur avoue ne pas pouvoir « mettre de nom ou d'image » (676). Voilà pourquoi, la « démesure » attachée à cette force propose « des baisers sans *arrière-pays* » (681). Les navigateurs de *Fragments d'un paradis* doivent affronter l'odeur du vent marin, « pas désagréable, mais qui donnait un féroce appétit de rochers, de falaises et d'un immense arrière-pays sur lequel enfin une matière immobile pouvait soutenir le pas ». Cette odeur se déploie à la tombée de la nuit qui « [éteint] par là-bas devant les reflets » (FP, 873). On le voit, l'absence d'« arrière-pays », la mobilité perpétuelle de la mer ont pour contrepartie la disparition des reflets, c'est-à-dire des formes. De même, l'odeur de la raie géante montée des grands *fonds* marins provoque « un sentiment *antiarcadien* », elle détruit « cet entassement d'images » qui constitue pour chacun « l'Arcadie et le Paradis » (FP, 888). On peut donc avancer que les « baisers sans *arrière-pays* » sont des baisers d'autant plus vertigineux qu'ils sont, si l'on peut dire, sans prolongement, sans enrobage métaphorique : ils n'offrent pas de prise aux formes. Or perdre les formes, c'est perdre son Paradis (mental), être précipité en enfer. Du reste, au contact de la mer, donc du fond, par une sorte de contagion, les formes s'abolissent. Ainsi Marseille vue du train apparaît au narrateur comme « une énorme masse amorphe [...] on la voit qui joue avec la mer, se servant de petites palpes autour desquelles l'eau bouillonne » (710). Plus tard, Ennemonde vieillie s'ouvre résolument au monde : « elle refuse d'être repliée sur elle-même et elle observe le monde. Grâce à l'intelligence de son observation elle en fait partie ; elle s'y engloutit, elle y disparaît ». Alors ses cheveux sont « comme des serpents » et son corps « n'a plus, il faut bien le dire, de forme bien définie ». Elle est devenue « amorphe » (Enn., 100, 108, 110).

Est-il possible de goûter le sel de ces baisers sans être voué à l'enfer, de céder au vertige de la perte sans perdre du même coup ces images hors desquelles il n'est point d'Arcadie ? Là encore la réponse, c'est Noé. Le problème peut maintenant se formuler ainsi : peut-on sortir de soi tout en se conservant <sup>12</sup> ?

Giono a longtemps cherché dans une certaine image de l'amour une solution à ce dilemme ; amour-échange où chacun devient le complément et le prolongement de l'autre, favorisant ainsi la nécessaire ouverture (SÉ, 173). Il rend alors possible une *circulation élargie* du sang (de la force du sang) tout en le maintenant dans un circuit fermé. Cela ressort parfaitement d'un passage du *Bout de la Route* où Jean évoque son bonheur passé (BR, 17)<sup>13</sup>.

Même fonction attribuée à « l'amitié » par Marceau dans *Deux Cavaliers de l'orage*, par opposition à « la domination » avaricieuse qui « réjouit la tête », où l'amitié est métaphoriquement présentée comme l'euphorique circulation d'un sang (DCO, 138-39), et ce sang, circulant de l'un à l'autre, réalise de proche en proche une fusion avec le monde.

Même volonté désespérée enfin, dans *Fragments d'un paradis*, d'échapper à l'enfermement en soi en mettant bout à bout deux organismes, deux réseaux sanguins, pour trouver « la vérité » puisque celle-ci, on l'a noté, est dans le retour du sang individuel parmi le « *fond des choses* ». Il est question du traitement ancien des hémorragies internes (admirable métaphore du fait que le sang doit à tout prix jaillir et que, à défaut de jaillir au dehors, il s'épanche au dedans) :

« Le médecin suçait simplement la plaie avec sa bouche, il aspirait le sang et le rejetait d'une façon mécanique ». Or cette méthode avait « l'avantage de faire ainsi se joindre les deux tronçons séparés de la vérité (FP, 913) ».

Mais l'amour est une impasse. *Le Bout de la Route* est l'histoire de son impossibilité car obscurément Jean lui préfère l'amour-absence, ou encore les images de l'amour (BR, 16). Ainsi l'ouverture le cède-t-elle à la fermeture : Jean est prisonnier de ses propres reflets. Quant aux frères Jason, leur amour est une tricherie ; malgré les apparences, il tourne la loi du mélange. En effet, chacun n'aime en l'autre que lui-même : « Un Jason ne peut aimer qu'un Jason » (DCO, 77). Ils forment un être double s'aimant d'un amour narcissique et *consanguin* (comme est d'ailleurs celui d'Ennemonde pour Clef-des-cœurs, alias « le cousin Joseph » (Enn., 71). De sorte que d'une part « les femmes n'ont que les femmes » (DCO, 69) et que de l'autre la force du sang Jason, coupable de s'être repliée sur elle-même, reçoit un châtiment exemplaire : elle

est condamnée à se retourner contre elle-même, elle s'auto-détruit. Et s'accomplit la malédiction : « Les deux sexes mourront chacun de son côté<sup>14</sup> ». Il est vrai que cet amour de soi est une manière, orgueilleuse, de défier la perte. Car si le couple des deux frères est une trouvaille (dangereuse) de l'avarice, l'amour de la femme semble une invitation à se perdre. Il est clair en effet que l'« huître à sang chaud », symbole de la perte, « capable [...] de vous embrasser comme deux lèvres » (681), est aussi métaphore du sexe féminin. On ne peut par conséquent qu'être d'accord avec l'affirmation de Robert Ricatte : « Éros, c'est la Perte<sup>15</sup> ». Quelles que soient ses formes, l'amour ne saurait donc constituer une solution adéquate au problème.

Il faut maintenant examiner brièvement — mais cet aspect à lui seul mériterait toute une étude — ce qui a dû apparaître à un moment à Giono et si peu que ce fût comme une autre solution : l'engagement de l'individu dans un groupe menant une action collective au sein de laquelle il puisse trouver un prolongement de lui-même susceptible de lui offrir une prise sur le monde, dont sa solitude au contraire menace toujours de le retrancher. Voilà en effet une dimension commune à *Que ma joie demeure* et à *Batailles dans la montagne*, ces romans de la période du Front populaire présentant eux-mêmes des liens étroits avec les aspirations politiques de l'auteur à cette époque. C'est à *Ennemonde* toutefois qu'on empruntera une illustration, d'ailleurs négative, de cette solution ; tel semble bien être en vérité le sens du singulier passage consacré aux mœurs des abeilles (Enn., 38-43). Ce passage est incontestablement allégorique : les abeilles figurent les « organisations de masses » qui délèguent « des commandos politiques » chargés d'« aller désorganiser, pervertir, séduire, soudoyer et finalement emmener la population paisible des ruchers bourgeois que quelques fermes entretiennent ». Il est non moins évident qu'elles forment une antithèse avec les habitants du Haut Pays, « individualistes à l'extrême et irrémédiablement solitaires » (Enn., 44), qui s'enferment dans leurs maisons pour résister à la démesure du monde. L'ensemble quasi organique qu'elles composent assure une fusion des individus de sorte que, se pliant à la loi du mélange, elles sont « profondément ancré[e]s dans le monde » et leur colère est « à la mesure des espaces infinis ».



Mais il s'agit là encore d'une fausse solution. Comme dans le couple des Jason, pareillement capables de rivaliser avec les forces cosmiques (ils triomphent, mais provisoirement, de l'orage, déluge vengeur), le mélange est de soi avec soi. L'essaim monstrueux est un être unique dans sa multiplicité, ce qui est marqué stylistiquement par la formule : « il *lui* [l'abeille] suffit d'être *un million ou deux* » (souligné par nous). Leur groupe d'ailleurs est fermé aux autres, ainsi que l'expérimentent ceux qui ont l'imprudence de franchir leur « frontière ». Pareille fermeture atteste que ces abeilles sont en réalité des *avares* : « elles entassent des quintaux de miel noir à odeur de soufre dans les troncs des arbres morts » ; elles sont avides de « sang fraîchement épandu » ; enfin elles manifestent un mépris qui est le propre de l'avare : l'aîné des Bernard, abandonné par elles à son sort, « en garda une blessure d'amour-propre comme quelqu'un qui a été méprisé ».

Si l'objectif est d'échapper indéfiniment aux limitations, aux formes tout en évitant de se perdre, il va de soi que toute clôture signale un échec. Et pourtant la vraie solution, celle que Noé entreprend de mettre au point, c'est l'avarice. Mais ce sera une avarice particulière, qui se sera efforcée jusqu'au bout de triompher de la clôture, qui aura cultivé toutes les formes de la souplesse (toutes les souplesses de forme) afin d'épouser au maximum les forces centrifuges du fond hors desquelles elle ne serait rien qu'amas de formes vides.

Puisqu'une fatale individuation dresse une barrière d'images entre l'être et le monde, la seule issue est d'assumer ces reflets. Giono ne s'y est résolu que très progressivement. Disons pour faire bref qu'il a d'abord cherché à nier que ce fût sans appel : « Ils sont là, ceux qui ont sauté la barrière ! » (SÉ, 159). Puis il en a conçu du désespoir<sup>16</sup>. Enfin, opérant un renversement dialectique, il a vu dans les reflets mêmes l'instrument d'une liberté, un monde à explorer. C'est la conclusion qu'à la fin du *Voyage en calèche* Julio tire pour Fulvia tentée de suivre l'armée conquérante de Bonaparte (VC, 224)<sup>17</sup>.

Noé se situe dans la continuité de cette découverte. L'avarice, c'est faire de nécessité vertu, c'est concevoir l'espace des reflets, des formes comme le seul où l'on puisse indéfiniment — et impunément — circuler. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut que cet espace soit aussi semblable que possible au

monde auquel il se substitue, du double point de vue de la quantité et de la qualité, il faut qu'il soit lui-même *un monde*. D'où l'insistance du narrateur à bien faire comprendre qu'il n'a pas « installé autour de [lui] un décor, un diorama, un vaste paysage *en réduction dans un petit espace* » (620), et que « le monde inventé n'a pas effacé le monde réel : il s'est superposé » (622). La différence capitale entre ce nouveau monde (cette Amérique) et l'autre est que, création de l'imaginaire, il est le seul milieu où les images puissent « prendre », comme des plantes délicates dans un terreau choisi : « Noé emporte en lui-même les images de la création pour en repeupler l'univers. L'auteur est un Noé, replantant les images dans un livre où elles puissent vivre<sup>18</sup> ».

Et d'abord la démesure du monde imaginé doit répondre à celle du réel. Puisque le monde est un « effroyable amas de matière vivante » (Préf., VR, 1352), l'avarice de l'écrivain est en proie « à la tentation de raconter toutes les histoires du village », soit « la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires » (635). Tentation exactement symétrique de celle de la perte. Et, le narrateur y cédant, Noé est bien d'abord cet amas proliférant de personnages, de décors, d'histoires : de formes romanesques. Que l'avarice ait pour fonction de faire contrepoids à la perte, on s'en convaincra en considérant la réaction de Noël (un frère de Noé, à n'en pas douter) Guinard, l'« écrivain » du bord, à l'odeur « anti-arcadienne » de la raie géante : « Il s'était tout de suite engagé dans une sorte de compte plus monstrueux que la bête, ou tout au moins égal en monstruosité, et qui consistait à vérifier avec une précision extraordinaire tout l'ordre des choses qu'il avait établi » (FP, 887). Dans le cas de ce personnage, on a bien la démesure de l'avarice, mais il lui manque encore la vertu du désordre. C'est sans doute pourquoi il se laisse aller plus tard, comme l'a montré Robert Ricatte<sup>19</sup>, au vertige de la perte : son avarice ne faisait pas le poids.

Autre exemple d'avare capable de tenir en respect la démesure du monde : le dynaste de l'Ouvèze. Son avarice a su « ramasser » un territoire où « tout » (671) converge vers lui, dont il est le centre. Grâce à quoi le voilà en mesure de « vadrouiller dans les fonds sous-marins [...] dans tous les gouffres, comme un ange-poisson » (672). L'« avarice royale » (679) inverse l'abîme (poisson) en ciel habitable (ange).

Le monde inhumain, l'espace de la perte est constamment métaphorisé chez Giono par un recouvrement de la terre par la mer, par un engloutissement du solide sous les eaux, par un déluge. Déluge d'eau et de boue dans *Batailles dans la montagne*, de neige dans *Un roi*. Il en est ainsi également dans *Noé*. Non pas seulement par le biais de la référence biblique, Noé s'acharnant à sauver les formes de la noyade. Le ramasseur d'olives, à son tour, doit lutter contre une pluie hostile qui « fait fumer les vergers et [...] les engloutit sous les fumées » (646). Surtout, l'odeur conjuguée des narcisses et des mollusques, parce qu'elle invite à une descente progressive dans les profondeurs marines, déclenche un déluge qui recouvre tout (675). Sur ce plan aussi, l'avarice de l'écrivain riposte ; elle organise un *contre-déluge de formes*. Le narrateur explique comment les lieux imaginaires d'*Un roi* « ont englouti [ses] quatre murs et [ses] deux fenêtres, avec tout ce qu'elle contiennent, comme les eaux accumulées derrière un barrage engloutissent certains lieux où les hommes avaient construit des maisons réelles et même des églises à clocher » (621). Or si ces formes veulent reproduire suffisamment le fond pour être à même de produire le même effet que lui, à savoir qu'on y puisse s'épancher, elles doivent manifester sa qualité fondamentale à lui : la mobilité. De fait, « tout est englouti par de l'eau qui installe sur le visage familier des choses ses remous et ses mouvements » (*ibid.*). Commentant ce passage, Jacques Chabot écrit : « De tels propos laissent bien entendre que l'arche a fait naufrage<sup>20</sup> ». Il semble pourtant que non. L'arche ici, le salut par les formes, c'est l'eau elle-même, c'est le déluge à condition de l'entendre, encore une fois, comme un contre-déluge. D'ailleurs l'épigraphie nous avait prévenus :

**« Et la manigance, la voici :  
Il n'y avait pas d'arche » (609).**

La symétrie entre l'avarice et la perte se marque encore par un fonctionnement tentaculaire, ou rayonnant, qui leur est partiellement commun. Le vertige de la perte vous prend comme en une nasse de rayons : « des routes droites comme des rayons de soleil en percent le bleu [du ciel] et vous attirent comme si on se penchait sur des profondeurs » (716). L'odeur des mollusques elle-même est comparée à un « filet à

*tout venant* » (679). Marseille, où viennent se mêler les passions, est un énorme « calmar » (710). À son voisinage, le réseau ferroviaire devient « le rayonnement à plat d'un immense soleil noir » (711). Les avarés, eux, sont des araignées au milieu de leur toile. C'est le cas du dynaste de l'Ouvèze : « Tout tournait autour de cette maison. Tout : le rouement des champs, l'orient des labours [...] » (671). Saint-Jérôme depuis sa cellule tient les fils de toute la région. Les armateurs marseillais ont « des corps de mygale, cette vélocité de l'araignée qui semble écartelée aux quatre coins de l'horizon par ses pattes, mais bondit en réalité en droite ligne sur sa proie » (745). La différence est que l'avare est au centre d'un réseau (le dynaste « a un sang qui, depuis des siècles, sert de centre » 699) qui est l'irradiation de sa force et comme l'armature du contre-monde depuis lequel il défie orgueilleusement la création ; tandis que l'espace de la perte est un foyer de forces rayonnant autour d'un point aveugle, d'une absence de centre se creusant indéfiniment, comme « l'énorme faisceau des six tentacules » (FP, 983) du calmar géant déployé autour d'une vertigineuse béance, ce « tourbillon de chair creuse d'où s'échappait à flots par saccades un liquide poisseux et blanchâtre » (FP, 978).

Le prototype de l'avare, c'est l'écrivain. S'il essaye « toutes les combinaisons d'images pour tâcher de comprendre de quelle force irrésistible cette odeur de mollusque voulait parler » (680), c'est que son avarice vise à approprier le fond à l'imaginaire, à lui donner « *figure humaine* » (710) ; autrement dit, à le rapporter à un centre. Et ce centre, c'est lui ; centre de ses réseaux d'images, de personnages (644). Voilà pourquoi il y a rayonnement convergeant vers l'avare « pour centre » (679), au lieu que les forces rayonnantes de la perte sont pure expansion, jaillissement continu et sans origine. Or toute subordination des formes, si gonflées de forces soient-elles, à un centre, tend à les rendre inadéquates au « *fond des choses* » qu'elles ont pour fonction de capter. L'avarice est donc, comme déjà en l'amour consanguin, menacée d'échec (le constat désabusé du « portrait de l'artiste par lui-même » le laissait présager). Aussi Giono va-t-il tout faire pour *décentrer* sa fiction.

Car il s'agit bien pour les formes, sous peine d'atrophie, de capter des forces. Giono est sur ce point en parfait accord

avec Artaud proclamant : « l'intensité des formes n'est là que pour séduire et capter une force qui, en musique, éveille un déchirant clavier<sup>21</sup> ». Et si l'avarice du narrateur s'exerce de façon privilégiée sur les olives, c'est que celles-ci ont pour ainsi dire capturé une matière, l'huile, qui emprunte au fond son essentielle viscosité. Le texte y insiste : « l'huile est dans les olives » (644) à la « chair violette, dans la couleur de laquelle il y a déjà en suspension la couleur de l'huile » (649). Ainsi l'avarice capture-t-elle dans des formes la liquidité substantielle hors de laquelle il n'est point de salut mais dans laquelle aussi elle permet d'éviter qu'on se perde<sup>22</sup>. Sans doute, « Nous aimons l'huile forte, l'huile verte [comme la mer], l'huile dont l'odeur dispense de lire *l'Illiade* et *l'Odyssée* » (645). On n'en persiste pas moins à les lire ou, dans le cas de Giono, à les récrire ; car inversement les livres sont un substitut formel de l'huile désespérément informe. À ce propos il est significatif que les formes romanesques, le narrateur les compare aux catalogues homériques : « et cela d'ailleurs pourrait même s'intituler *Inventaire* ou catalogue — comme le catalogue des vaisseaux et le catalogue des ombres du Hadès » (628).

En somme, le but de l'avarice est celui-ci : élaborer l'expression apollinienne des puissances dionysiaques du fond, mais surtout sans couper l'une des autres. C'est ce qu'illustre l'épisode de l'« aube admirable » (721) dans le fort Saint-Nicolas. Les nuages sont verts, de même que « l'aile verte de l'ange » (*ibid.*), parce que leur forme est le développement métaphorique du fond, parce qu'elle s'enracine dans la mer. On retrouve ici l'« ange-poisson » auquel était comparé le dynaste. L'avarice cherche à doter d'un « arrière-pays » de formes aériennes les baisers marins de la perte. De même que la force de leur sentiment détruit les frères Jason faute d'avoir pu s'épanouir en une beauté — il n'est beauté que des formes — autre que celle prêtée par Ange à Marceau, mais Ange n'était que le reflet de Marceau et celui-ci pouvait s'écrier comme Bobi : « C'est toujours toi que tu vois » (Joie, 776, var. a). Comme les formes de surface évoquées par l'odeur des narcisses (on y reviendra), cette aile jaillie de la mer est « un fragment de paradis terrestre dressé dans les irisations du prisme » (675). Étant bien entendu que ce « paradis terrestre »-là est le paradis perdu du monde, à la différence de

celui qu'«on a la tentation de [...] perdre» (681) et qui est l'Arcadie menacée dans *Fragments d'un paradis* par l'odeur des grands fonds. Et l'art ne peut espérer qu'attraper subrepticement, par des «combinaisons d'images» (680), des bribes de forces, qu'en recueillir des «fragments».

Autrement dit, Noé cherche à *sauver les apparences*, sans cesse menacées d'abolition par un monde qui pulvérise les formes et ne laisse que «de la poussière de craie» (651). Les conditions qui président à la naissance du sentiment de l'avarice sont très révélatrices à cet égard. Le narrateur est perché dans un olivier comme dans la mâture d'un vaisseau. Cette posture réveille en lui le souvenir de toute une littérature marine, de sorte qu'il a bientôt «une vingtaine d'images pas mal du tout» (650). Mais voilà qu'il subit l'assaut d'un monde hostile : «j'ai en réalité le droit-fil du froid qui me cingle avec des embruns qui coupent comme de la poussière de rasoir» (*ibid.*). La conséquence ne se fait pas attendre : «j'ai de moins en moins envie d'images» (*ibid.*), car alors «brusquement on voit clair. Quel sale temps ! Et vraiment l'aspect du pays est désolé, et dégoûtant, et pas beau du tout, et d'une tristesse plate, terne» (650-651). Dans une telle réalité, le romanesque n'a plus sa place : «Quels héros peuvent naître dans de la poussière de craie ?» (*ibid.*) C'est alors que le narrateur fait la découverte de l'avarice qui seule permet précisément de résister à l'inhumanité du monde. Tout comme l'ordre minutieux de Noël Guinard, les images littéraires ne sont pas à la hauteur parce qu'elles sont figées, inertes. Au contraire, l'avarice sauvera les formes en organisant leur prolifération démesurée, en les décentrant, bref, en leur assurant une mobilité permanente.

Il y a dans Noé une profonde parenté structurelle entre les formes romanesques et les «barrières de la peau» que la force du sang tend à franchir pour se répandre. Les propriétaires des vieux domaines marseillais sont venus des hauts pays ; pour résister à la démesure de ces territoires sauvages, «pour ne pas perdre la face» (744, souligné par nous), ils ont dû «apprendre à changer de forme vingt fois par jour» (*ibid.*). Par une sorte de médecine homéopathique, leurs métamorphoses répondaient alors aux métamorphoses incessantes du monde. Mais quand il a fallu descendre à Marseille et «livrer carrément bataille aux Levantins, il ne [leur] a pas été difficile de prendre

une nouvelle forme qui est devenue [leur] forme définitive» (*ibid.*). Cette forme arrêtée correspond à l'affaiblissement de la «force morale prodigieuse» (*ibid.*) qui commandait les métamorphoses, cette forme définitive à «des sangs qui s'étaient définitivement alanguis le long des siècles» (743). Elle s'est donc figée en une «armure» (744) nécessitée par «la cruauté des luttes commerciales» (745). Mais ces «carapaces [...] contenaient des âmes sensibles» (746), c'est-à-dire un vieux fond de sentiments, de sorte que la surface figée parfois se ranime et témoigne de ce que fut le fond ou encore «la vérité» (744) qu'il a fallu contenir et cacher, comme l'odeur des narcisses évoque les mouvements superficiels de la mer qui eux-mêmes témoignent de la violence du fond : «souvent, à la suite d'on ne sait quel miracle intérieur, son regard [de l'armateur] est mélancolique et triomphant comme une fleur de narcisse» (745).

Si au contraire le fond a gardé intacte toute sa force, s'il est par exemple «le brasier des passions» (723), les formes crèvent comme une peau sous la poussée du sang et, rendues à la mobilité, s'ouvrent sur d'autres formes jaillissantes. Le narrateur explique comment était né en lui, durant son séjour en prison, «un curieux volume informe de sentiments divers» auquel il ne pouvait «donner aucune forme» (*ibid.*) (723-24). Illustration exemplaire de l'indispensable éclatement des formes. Une fois de plus Giono retrouve Artaud, selon lequel l'auteur «brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation<sup>23</sup>».

Les «ombres» (663) suscitées par le sentiment de l'avarice sont des formes dans le réseau desquelles le narrateur, ou plus exactement son sentiment, son propre fond, métaphorisé en sang, va pouvoir s'épancher et donc sortir de soi, mais sans s'y perdre puisque ces formes restent sa création : «se demandant si elles ne vont pas avoir une occasion de vivre avec ce sentiment tout frais, prêt à couler dans leur chair d'ombre, à la colorer, à la durcir» (*ibid.*). Grâce à elles, et à travers elles, s'effectue la circulation élargie du sang. Mais d'un réseau à l'autre il subsiste un écart qui signale que le *mélange* ne saurait être parfait, car la réalité résiste, les autres conservent une part d'irréductible singularité ; c'est dire que le narrateur ne peut jamais échapper tout à fait à lui-même et

que ses reflets ont beau s'être approprié les qualités du monde, avoir cherché les détours les plus lointains, les plus *excentriques*, ils finissent par se recourber en eux-mêmes :

**« nous sommes, eux et moi, monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois ; les conduits où circulent mes sentiments ne sont pas très exactement dans le prolongement des conduits où circulent les leurs, et tantôt c'est mon cœur qui double un cœur [...] » (*ibid.*).**

Toujours est-il que, tant bien que mal, l'avarice remplit ici sa fonction et réalise un progrès par rapport au constat désespéré formulé naguère dans *les Vraies Richesses* (VR, 90)<sup>24</sup>.

Avant d'examiner comment Noé obtient cette mobilité des formes, arrêtons-nous plus longuement sur le thème des narcisses. En schématisant, on peut avancer qu'il est au signifiant ce que le thème des mollusques est au signifié (« les écumes ont des significations » 675). La surface de la mer qu'il évoque, c'est l'espace des formes mais, précisément, des formes *rendues à leur mobilité*, des « eaux réveillées » (673). L'étendue marine qui lui correspond a tous les caractères de la mobilité : « ses souffles [...] ses embruns, ses halètements, ses replis, sa violence de rapt, d'enlèvement et de départ » (675). On pourrait dire que l'odeur des narcisses est l'anti-chambre mouvante du fond, l'univers des reflets (voilà pour les narcisses) en tant qu'ils *ouvrent* sur le fond, sans plus enfermer l'individu en lui-même, « jeux de lumière » (*ibid.*) parce que, volatilisés par l'explosion continue du fond, ils sont décomposition de la lumière « dans les irisations du prisme » (*ibid.*), « poudre dorée » (Enn., 55) et non plus soleil apollinien dédaignant ses « racines profondes » (675) ; quant aux « mouettes », elles sont cet ange qu'on a déjà rencontré prêtant la forme de son aile aux nuages et les pieds enracinés dans la mer : « les mouettes accomplissent une œuvre aussi nécessaire que celle des anges » (*ibid.*). Résumons : l'odeur des narcisses est une mise en abîme (c'est vraiment le cas de le dire) des rapports que les formes entretiennent avec le fond, avec l'abîme.

Remarquons enfin que dans l'épisode de la Thébàide, « Le chant des crapauds et des grenouilles » (735, bêtes aquatiques mais d'eau douce, donc occupant structurellement la même place intermédiaire que les narcisses) provoque les mêmes



effets de surface, les mêmes irisations, les mêmes formes mouvantes comme de l'eau, ces formes étant semblablement produites par les mouvements d'un fond (735).

Reste à analyser comment dans *Noé* Giono s'arrange pour obtenir que les formes débordent systématiquement tout ce qui les limite, à l'instar de ces feuillages, métaphore récurrente de l'expansion arborescente du fond (des « racines profondes ») en formes changeantes, qui dépassent cadre d'une fenêtre, murs ou angles<sup>25</sup>. D'abord par une sortie des personnages hors des limites éclatées de l'espace diégétique d'*Un roi* : Delphine, Saucisse, les filles Tim prolongent leur vie dans le début de *Noé* exactement comme Langlois excède le moment de sa mort en « pouss[ant] hors de ses épaules les épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait » (612). Personnages « jaillis de l'ombre » (613) comme un sang ou un feuillage de sang ; sans doute alors le narrateur doit-il se dire : « Des frondaisons jaillissent de cette foule que tu tenais prisonnière » (VR, 197). Ensuite par une prolifération monstrueuse des personnages mineurs d'*Un roi*, ou *inexprimés*, comme Pierre Mégi ou le « vermillon d'Espagne » (638) qui « n'étaient même pas entrés dans le cadre du livre » (637) et qui, y entrant maintenant, le font voler en éclats, déterminant un autre espace romanesque : « J'avais devant moi un immense théâtre, fait de milliers de scènes alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres » (635-636). Espace aux formes infiniment multipliées, réseau vertigineux métaphorisé par « les échelles à la Piranèse » (638), assurant la *circulation* illimitée du « vermillon d'Espagne », du sang rouge vif dans toute sa force, du sens : « Le "visage long, avec son vermillon d'Espagne aux joues et aux lèvres", je le voyais sur les échelles à la Piranèse s'en aller d'une scène à l'autre » (*ibid.*). Ou comment organiser « des voyages dans l'entrecroisement vertigineux d'échelles de Jacob » (723) à l'intérieur de la prison (à la Piranèse), retournée comme un gant en un nouveau monde, de ses propres reflets. À cette condition, le bonheur, comme chez Stendhal, est en prison. Ainsi la fiction se trouve-t-elle constamment décentrée (comme dans la prolifération de récits au gré des mouvements, des rencontres, des entrecroisements des personnages du tramway 54) et les limites du récit indéfiniment repoussées : « l'acteur ne saluait jamais » (636).

De cette esthétique participe encore l'interruption volontaire des récits. Inachevé l'épisode d'Empereur Jules (737) qui aurait pu d'ailleurs tourner autrement (769); de surcroît le narrateur en propose plusieurs suites possibles (781-782). On ne sait pas non plus ce qu'il adviendra du conflit entre Saint-Jérôme et Charlemagne. L'histoire de celui-ci tourne court (703) mais connaît une résurgence à la fin du roman, sous une forme sensiblement différente, dans l'histoire des *Noces*, comme ces «vieilles eaux historiques qui, après un long chemin souterrain de corps en corps, dans ce corps-ci resurgissent» (701). Et cette ultime histoire reste inachevée, tant est redoutée toute clôture. *Noé* doit à tout prix rester ouvert : «Commencent *Les Noces*» (862).

On peut voir du reste dans *Noé* la tentative d'un récit à la Piranèse ou à la Brueghel, une entreprise pour dépasser la linéarité de l'écriture qui est à elle seule une limite : «Le musicien peut faire entendre simultanément un très grand nombre de timbres. Il y a évidemment une limite qu'il ne peut pas dépasser, mais nous, avec l'écriture, nous serions même bien contents de l'atteindre, cette limite» (642). Giono ne s'est pas découragé : «Il n'y aurait qu'un cas... Mais cela ne sert à rien d'en parler. Il faut tenter le coup entre quatre - z - yeux. Et après on voit : à l'usage» (*ibid.*). Ce cas, c'est le cas *Noé*. Outre la simultanéité des récits, le texte y produit de façon parfaitement baroque d'incessantes *métamorphoses* dont le meilleur exemple est sans doute celui des formes surgissant dans le feuillage de l'olivier (le feuillage étant, on l'a noté, le prototype de ces formes) et évoluant dans la mesure où elles sont l'expression renouvelée d'un fond dont on reconnaîtra la viscosité (653-54). Mais pour *exprimer* le fond, pour en capter la mouvance, il faut que ces formes s'y retrempent sans cesse, s'y régénèrent : «cet ensemble de formes qui était maintenant clairement exprimé dans le feuillage de l'olivier, semble s'enfoncer sous le feuillage, s'engloutir en eau profonde, être sur le point de disparaître» (654). C'est à cette condition que d'autres formes naîtront encore. Ainsi d'un «sentiment» le texte explore avidement «toutes les métamorphoses» (666).

D'autre part, *Noé* entreprend ce qu'on pourrait appeler une morphogenèse. Genèse des personnages romanesques; le narrateur raconte l'histoire de la naissance de tel ou tel personnage d'une autre fiction (Angelo, Adelina White) ou de

la fiction actuelle : le couple monstrueux formé par Empereur Jules et son Fuégien serait né de la rencontre d'un cordonnier au corps bizarrement « coup[é] en deux » (768). Enfin, Noé restitue les conditions de production de la fiction. On sait par exemple que tout le début prétend expliquer comment *Un roi* est sorti de l'espace réel, ou donné comme tel, bureau de l'écrivain et paysage manosquin : « C'est parce que cette fenêtre fait pendant à la carte du Mexique [...] qu'Urbain Timothée a fait fortune au Mexique » (616). Autre phrase où se lit parfaitement l'effort pour rapporter la fiction à son infrastructure « réelle » : « J'ai toujours aimé avoir froid aux mains quand j'écris, ce qui ne m'est guère difficile car j'ai les mains glacées même en été (cela signifie simplement que pendant que j'écris cette phrase j'ai un très grand froid aux mains ; et que c'est pour cela que je l'ai écrite) » (723). Avec d'autres moyens, l'écrivain obtient donc le même effet que le « dessinateur chinois qui cerne d'un seul trait de plume le présent, le passé et l'avenir d'une forme » (625).

Mais la réalité est phrase elle-même, elle recèle donc à son tour sa propre genèse, et ainsi de suite. Aussi bien s'agit-il de faire en sorte que les formes, se creusant toujours plus, comme dans la représentation pascalienne de l'infini, s'ouvrent sur d'autres formes afin d'approcher au plus près l'absence d'origine des forces et de mimer, mais sans risque puisqu'on reste dans l'imaginaire, l'effondrement désiré dans le « *fond des choses* » ou encore dans le sens : « Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau<sup>26</sup> ». Le sens qui, comme un sang, « comme le jaillissement chaud d'un liquide vivant » peut ainsi « perpétuellement redevenir dans le catalogue des formes » (EV, 207). Ayant au total créé avec ses reflets un monde aussi démesuré, mouvant et vertigineux que l'autre, l'écrivain peut se sentir « un tout à l'égard du néant<sup>26</sup> ».

Et pourtant il ne laisse pas d'être « un néant à l'égard de l'infini<sup>26</sup> ». Chemin faisant on a indiqué la fragilité des combinaisons de l'avarice. Or cette fragilité s'avère grande. Les vieux domaines sont un avaricieux entassement de rêves. Celui de la Thébaïde qui en est l'archétype renferme un espace « soigneusement muré tout autour par les frondaisons épaisses d'énormes marronniers » (732). L'espace du dedans est symétrique du dehors, les mêmes mouvements s'y effectuent ; à l'intérieur, « des sentiers pierreux [...] montaient et

descendaient» (*ibid.*), à l'extérieur, le tramway «montait et descendait» (*ibid.*). Or le dedans est le domaine du faux, comme Noé tout entier où «Tout est faux» (611) : «fausse cascade [...] fausse grotte» (731), «fausse petite Alpe en faux rocher» (732). C'est aussi, on l'aura deviné, le domaine des «formes» (*ibid.*) et singulièrement des formes littéraires, comme en témoignent les références qui truffent ce passage : «berges élégiaques ou romantiques, ou virgiliennes, ou de l'Astrée, avec des [...] Bernardineries de Saint-Pierre» (*ibid.*). Enfin, quelques efforts qu'ait déployés l'avare pour conférer à son monde la démesure du vrai, c'est un univers en réduction : «divers petits bâtiments, à forme de Parthénons de poche, Kraks des Chevaliers miniatures, châteaux de Sans-Souci en réduction» (*ibid.*). Bref, l'univers des formes demeure désespérément faux et dérisoire, tandis qu'au-dehors, inaccessible, est «la rue Paradis» (*ibid.*), l'Éden bel et bien perdu. De même, les actions placées par Fouillerot (Giono se souvient alors du temps où lui-même plaçait des titres dans les campagnes) finissent par révéler leur «nullité» et ne sauraient donc valoir «l'argent frais» (Enn., 76) (comme un sang). Vanité de l'avare, et de l'avare numéro un : l'écrivain. Du reste, au sein même de sa Thébaïde, le narrateur n'échappe pas à l'«odeur infernale» (735) qui annonce la liquéfaction du corps, donc les «transformations» (740) *de la matière*, la perte irrémédiable des formes à lui promise, puisque sur le lit la tache louche a «la forme de [son] corps» (736). Mais l'autre Paradis que l'on perd, quand on se replie sur ses livres, aussi terrible et fascinant que l'autre, c'est l'Histoire (741).

Vers la fin du roman, on a une brève récapitulation des données du problème. Désert implacable du monde, dont la géométrie est radicalement étrangère aux lois de l'imaginaire (839). Puis rappel, par le biais du «porche de l'arsenal de Toulon» (*ibid.*) surgi des feuillages de l'olivier, de la fonction salvatrice de l'avarice. Le porche, dont on a vu qu'il permettait l'ouverture sur le monde, «s'est d'abord dressé au milieu des sables du désert. [...] Il se dressait et s'ouvrait. Jamais le mot s'ouvrir n'avait eu de sens plus profond» (*ibid.*). Et certes, l'avarice transforme l'hiver, «[sa] nudité et [sa] blancheur» (*ibid.*) en «paon» (840), l'oiseau qui convertit la queue reptilienne en un déploiement, un feuillage de formes apolliniennes. Mais le paon est impuissant au milieu du désert. En

vain les « drames cosmiques » (*ibid.*) qui prêtent ici leur voix au désespoir humain, font-ils entendre, comme un « spiritual nègre [...] cet érailement passionné et désespéré du coup de trombone vers Dieu » (*ibid.*). Tout se réduit à une protestation dérisoire contre le néant (840). Certes, le narrateur réaffirme immédiatement les vertus de l'avarice. Mais elles n'échappent plus désormais au soupçon. Peu avant, il notait d'ailleurs : « J'assistais en moi au retour de *l'âme prodigue* » (838). Prodigalité de la perte, dont il s'avère difficile d'exorciser la fascination.

Entre l'avarice et la perte, une perpétuelle tension s'instaure, attestant que, comme chez Pascal, l'homme gionien est « un milieu entre rien et tout<sup>26</sup> ». Dans les derniers livres toutefois, il semble que le désir de « baisers sans *arrière-pays* » l'emporte. Avec Ennemonde puis Tringlot, on assiste à des cas spectaculaires de « conversion de l'avarice à la perte<sup>27</sup> ».

Lycée Gonesse

#### Notes

<sup>1</sup> En particulier la notice de Noé dans l'édition Pléiade et « Giono et la tentation de la perte », *Giono aujourd'hui*, Edisud, 1982, pp. 217-225.

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, les références sont à l'édition Pléiade et dans ce cas le tome est indiqué entre parenthèses :

BM	<i>Batailles dans la montagne</i>	(II)
BR	<i>Le Bout de la route</i>	(Gallimard, 1943)
DCO	<i>Deux Cavaliers de l'orage</i>	(Gallimard, 1965, Folio)
ENN	<i>Ennemonde et autres caractères</i>	(Gallimard, 1968, Folio)
EV	<i>L'Eau vive</i>	(III)
GT	<i>Le Grand troupeau</i>	(I)
NOÉ	<i>Noé</i>	(III)
JOIE	<i>Que ma joie demeure</i>	(II)
ROI	<i>Un roi sans divertissement</i>	(III)
SÉ	<i>Le Serpent d'étoiles</i>	(Livre de poche)
VC	<i>Le Voyage en calèche</i>	(Éditions du Rocher, 1947)
VR	<i>Les Vraies richesses</i>	(Grasset, 1937 et II pour l'« Appendice à la préface »)

Pour les citations tirées de Noé, seule la page est mentionnée.

<sup>3</sup> Jean Pierrot, « La cruauté dans l'œuvre de Giono », *Giono aujourd'hui*, p. 208. On ne peut que renvoyer à ce remarquable article pour ce qui concerne la conception gionienne du cosmos et de ses lois.

<sup>4</sup> *Le Serpent d'étoiles*, éd. du Livre de Poche.

<sup>5</sup> *Ennemonde et autres caractères*, Gallimard, 1968, (Folio), cf. aussi 117.

- <sup>6</sup> *Deux Cavaliers de l'orage*, Gallimard, 1965, (Folio). Même formule dans Noé, 703.
- <sup>7</sup> Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 214.
- <sup>8</sup> C'est le titre d'une des nouvelles de *Solitude de la pitié*, I, 521. Voir aussi *le Serpent d'étoiles*, 157.
- <sup>9</sup> « L'épanchement du sang n'est plus, dès lors, qu'un aspect particulier de ce phénomène beaucoup plus général qui pousse tous les individus organisés, dans l'univers de Giono, à se dissoudre et à rejoindre la masse indifférenciée de la matière primitive ». Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 212.
- <sup>10</sup> Robert Ricatte, « Giono et la tentation de la perte », *op. cit.*, p. 224.
- <sup>11</sup> Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 220. Jacques Chabot, dans sa brillante étude intitulée « L'avarice : un divertissement de roi » (La revue des lettres modernes, Jean Giono 3, Minard, Paris, 1981, pp. 67-124), considère pour sa part que « l'avarice [...], c'est le sang même du poète » (p. 76). Il remarque en effet que ce sentiment est décrit métaphoriquement comme un sang. Mais une telle métaphore se fonde sur le fait que l'avarice, *comme toute passion*, tire sa force de la force du sang. Or l'avarice c'est le sang en tant qu'il parvient à circuler au-dehors *sans se perdre*, donc en trichant avec ce qui est a priori sa loi à lui : *la perte*. Voir plus loin.
- <sup>12</sup> Car il faut se conserver. Jean Pierrot ne considère qu'un des aspects du problème. La disparition de l'individu au sein du tout constitue selon lui « le suprême plaisir » ; il insiste sur l'« ivresse de l'anéantissement » (*op. cit.*, p. 211). Or pareille disparition provoque une réaction ambivalente : tentation de se perdre, mais aussi terreur sacrée et repli sur soi. Ainsi les nuits d'été sur le Haut Pays qui parlent de la « disparition définitive » du soleil et abolissent les formes, font peur et chacun « rentre et [...] barricade la porte » (*Ennemonde*, *op. cit.*, pp. 55-56).
- <sup>13</sup> *Le Bout de la Route*, I, 1, éd. Gallimard, 1943.
- <sup>14</sup> Vigny, « La colère de Samson », *Les Destinées*.
- <sup>15</sup> Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 224. Voir également sur ce point Jacques Chabot, *op. cit.*, p. 98.
- <sup>16</sup> Voir *supra* les cas de Jean dans *le Bout de la Route* et de Bobi.
- <sup>17</sup> *Le Voyage en calèche*, III, 3, éd. du Rocher, Monaco, 1947.
- <sup>18</sup> Rencontres Taos-Amrouche, 1953, cité par Robert Ricatte, notice de Noé, III, p. 1430.
- <sup>19</sup> *Op. cit.*, pp. 222-223.
- <sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 77.
- <sup>21</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, éd. Gallimard, coll. Idées, p. 14.
- <sup>22</sup> Il nous paraît donc inexact d'affirmer comme le fait Jacques Chabot (*op. cit.*, p. 68) que l'avarice « est, par essence, huile ». Elle n'est pas huile, elle en produit un équivalent nécessaire.
- <sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 17.
- <sup>24</sup> *Les Vraies Richesses*, Grasset, 1937.
- <sup>25</sup> Deux exemples : « débordant l'angle de cette villa qui me tourne le dos, le feuillage d'un tilleul » (613) ; « De très vieux platanes aux troncs bourrelés de chancres, aux branchages jamais taillés et qui dépassent de beaucoup les trois petits étages des maisons pas très hautes de cette rue » (659). Voir aussi p. 773.
- <sup>26</sup> Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, no 72.
- <sup>27</sup> Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 221.